

# Wat doe je na de begrafenis?

## In zijn naschrift bij het Manifest

beantwoordt Kurt Vanhoutte de provocaties  
van Baudrillard.

‘Die mensen die dat doen / Die die praatjes houden op begrafenis van vreemden / Die doen of ze lid zijn van de familie / En dan een praatje houden / Dat zijn bijbeunende toneelspelers / Werkloze toneelspelers / Met teksten van werkloze schrijvers.’ (Uit: *Wie...* van Oscar van Woensel)

Het voorstel om verdriet te laten simuleren komt van één van de personages uit de nieuwste productie van Dood Paard. Met *Wie...* brengt het Nederlandse collectief vijf jongeren samen aan de vooravond van de begrafenis van hun ouders. Van bij het begin wordt duidelijk dat dit geen familiale reünie wordt zoals je onder die omstandigheden zou verwachten. De nacht gaat van start met koffie en vooral veel cognac. Bijtend sarcasme zet de toon. Met een koppige beslistheid drinken en kletsen de twee zussen en drie broers zich razendsnel naar een delirium. Niets of niemand ontziend zullen ze elkaar en zichzelf dwingen tot pijnlijke bekentenissen over hun verleden. Het ene conflict sleurt het andere mee en de personages zien zich verstrengeld in een kluwen van incest, verslaving en misbruik. De persoonlijke ontboezemingen die de familiale bedrijven onderbreken en waarin zelfs van pathologische moorden gewag wordt gemaakt, maken de voorstelling nog verwarrender. De grens tussen hallucinatie en realiteit, echte en gesimuleerde emoties vervaagt.

Gaandeweg groeit bij de personages het besef dat het leven zelf een delirium is, een omvattende waanvoorstelling zonder zekerheid om zich aan vast te klampen. Niet dat de roes van de alcohol hen tot dit inzicht bracht. Het volstond blijkbaar om zichzelf onophoudelijk te pijnigen met de pertinente vraag ‘wie ben

ik wie ben jij wie zijn wij wie wie’ (het motto van het stuk) om in reddeloosheid te eindigen. De kwellende vraag naar de eigen identiteit duwt het onmogelijke antwoord slechts voor zich uit. Op basis van deze eerste indrukken zou je haast gaan denken dat *Wie...* de moedeloosheid van een oriëntatieloze jeugd in beeld brengt die zich wentelt in de puinhoop van een donker fin de millénium. Of is er meer aan de hand? Volgens mij bezit *Wie...* wel degelijk een meerwaarde. De vitale kracht van de voorstelling articuleert een actueel tijdsgevoel dat misschien nog het best scherp gesteld kan worden via een omweg doorheen de opvattingen van Jean Baudrillard.

### Wildgroei

Het is opvallend hoezeer de werkelijkheid de laatste jaren onder verdenking staat te verdwijnen achter een fictieve, illusoire weergave van die werkelijkheid. Spreken over werkelijkheid en fictie betekent dan spreken over wat tot stand komt via informatieverwerkende systemen als de camera, de computer of de draaitafel. Beelden/geluiden worden uit hun oorspronkelijke context gelicht, gemanipuleerd en gemixt, om uiteindelijk ergens anders – al dan niet herkenbaar – weer op te duiken. Zo diepgeworteld zit de voorstelling van de realiteit als een recyclagecarrousel, dat de vaststelling

ervan vandaag als een gemeenplaats klinkt. Het verbaast dan ook niet dat er nog nauwelijks een actueel populair of wetenschappelijk discours gevoerd wordt waar de invloed van de postmoderne mediakritiek niet in terug te vinden is. De Franse denker Jean Baudrillard is wellicht de meest radicale en meest provocerende exponent van deze beweging. Zijn ideeën omtrent de huidige gemediatiseerde samenleving laten zich lezen als een uitdaging voor wie zich vragen stelt omtrent de plaats en de werking van het theater in een hedendaagse context. (Zie ook in dit nummer het artikel over Forsythes *Eidos:Telos* van Adri De Brabandere.)

In zijn benadering van de massamedia komt Baudrillard tot de vaststelling dat de digitalisering van de huidige beeldcultuur het beeld een nieuwe status geeft. Beelden worden eendeloos combineerbaar. Aan het toenemende gemak waarmee ze door de heersende media getransporteerd worden, beantwoordt een toenemende referentie aan bestaande, geprefigurerde beelden. Het is de heersende media op dit punt niet meer te doen om een representatie (theater) of een reproductie (film en fotografie), maar om een simulatie van de werkelijkheid (de televisuele cultuur met virtual reality als apotheose). Een artificiële wereld ontstaat die volgens zelfgemaakte principes en regels functioneert. In dit stadium verdwijnt volgens Baudrillard iedere verwijzing naar de oorspronkelijke werkelijkheid waaraan de culturele beelden in de eerste plaats ontleend werden.

Dit zou voor de kritische waarnemer nog niet zo erg zijn, mocht hij er in slagen feit van fictie te onderscheiden. Maar precies op dit punt ziet Baudrillard een duivelse machtslogi-

ca werkzaam die elke kritische zin op voorhand uitschakelt. De actuele beeldvorming houdt immers zichzelf in stand door een fictief idee van werkelijkheidsbeleving voor te spiegelen, zichzelf een statuut van oorspronkelijkheid en dus echtheid toe te kennen. Op die wijze is de huidige beeldcultuur verworpen tot een fantoomwerkelijkheid van drogbeelden. Baudrillard heeft het over 'simulacra', beelden die ontdaan van elke realiteitszin de onvindbaar geworden werkelijkheid artificieel gaan produceren. De mens wordt kortgesloten in een bedrieglijke vicieuze cirkel. Want om te verbergen dat de realiteit verdwenen is, om de herinnering aan het origineel te verdringen en het simulacrum dat de realiteit is in stand te houden, produceren de media steeds meer beelden die de verdwijnende realiteit verdubbelen. Deze toenemende inflatie van waanbeelden staat gelijk met een omvattende devaluatie van de betekenis.

In de ogen van Baudrillard hebben de media bijgevolg hun rol als bemiddelende of kritische instantie verloren. In plaats van te communiceren putten ze zich uit in een mise-en-scène van communicatie, in louter spektakel. De platitude 'de wereld is een schouwtoneel' wordt op een wrange wijze bewaarheid. We zijn met z'n allen tegelijk acteurs en toeschouwers van een duivels theater waarvan het spel enkel naar zichzelf verwijst en zo verstoken blijft van iedere betekenis, laat staan van enige kritische zin. Uitkomst van dit duistere scenario: wanneer alles theater is, houdt theater op te bestaan.

Je zou van minder moedeloos worden. Een aantal teksten van Baudrillard zijn dan ook wat ze beschrijven: woestijnen van melancholie waarin de verzengende zon van het simulacrum schijnt op verdorde betekenisresten. De hedendaagse cultuur wordt er zonder meer ingeschaald als een pathologie. Emblematisch voor deze eindtijdstoestand is voor de auteur het door kanker aangetaste lichaam. Niet zelden beschrijft hij de eindeloze woekering van simulacra in de actuele beeldcultuur als de mateloze wildgroei van steeds hetzelfde, als de identieke reproductie van vernietigende cellen/beelden. De patiënt is terminaal, iedereen weet het, maar niemand durft het te zeggen. Al wat het theater in deze mistroostige situatie rest is een tevergeefse 'desintoxicatie en reanimatie' (zie het manifest).

### Word gauw beter

Maar zoals dat wel vaker het geval is, leert de gestelde diagnose minstens evenveel over de diagnosticus als over de ziekte. Zo ook bij Baudrillard. Hoe briljant zijn analyses van de huidige gemediatiseerde maatschappij ook klinken, meestal dragen ze de herinnering aan een

'echte' realiteit met zich mee. Op de achtergrond van het kunstmatige, zieke lichaam hoor je dan het gezonde, natuurlijke lichaam meepraten. Hier wringt het schoentje. Baudrillard laat met name verkeerdelijk uitschijnen dat dit oorspronkelijke, onaangetaste lichaam een onbeschreven blad zou zijn. Een even evidente als sluwe strategie tekent zich af, waarbij de 'vaststelling' dat we in een hyperreële malaise zijn terechtgekomen ex negativo een bepaald realiteitsprincipe moet funderen. Net door vandaag het verlies aan werkelijkheid te constateren fixeert Baudrillard in eenzelfde beweging impliciet een ahistorisch beeld van die werkelijkheid. Zo bekeken heeft hij het in feite niet over de werkelijkheid die verdwijnt maar slechts over een door hem gekoesterde verschijningsvorm van die werkelijkheid. In dit licht blijkt ook dat er meer betreurd wordt dan de teloorgang van het theater als medium.

Niet toevallig veralgemeent Baudrillard het toneel zoals Artaud dat voorstond als de laatste stuip trekking van het theater, als een (mislukte) poging tot zelfredzaamheid van het medium. Het is bekend dat Antonin Artaud van het theater een loutering verhoopte die hij vergeleek met de ervaring van een pestlijder. In zijn zoektocht naar de vermeende oorspronkelijkheid van het theater wou hij er een 'communicatief delirium' van maken. In en door de ziekte dienden acteurs en toeschouwers het 'ware gelaat van de realiteit' te ontdekken.

Artauds ideeën vonden onder meer weerklank in de performancekunst van de politieke jaren zestig en zeventig. Middels het sterk in de verf gezette lichamelijke karakter van de performance werd deze theatervorm uitgeroepen tot het geweten van het theater in het algemeen. In zijn vermeende directheid en onherhaalbaarheid moest de performance het politieke geweten van de toeschouwer op een al even ongemedieerde manier aanspreken. Vandaag lijkt deze mythe van de directe, 'reële' ervaring zich te hebben overleefd in de boutade dat theater bij gratie van zijn live-aspect aanspraak kan maken op een directe communicatie. En dus op een uniek kritisch potentieel.

### Ieder z'n gelijk

Wanneer we Baudrillards visie op theater lezen tegen de achtergrond van het theaterideaal van Artaud, wordt duidelijk hoe we zijn klaagzang over het einde van de theaterkunst moeten begrijpen. Want net zoals hij niet de verdwijning van de realiteit maar die van een bepaald realiteitsbeeld en bijhorende maatschappijkritiek beschrijft, maakt Baudrillard zich in de eerste plaats druk over het verlies van een zekere theateropvatting. Zijn heimwee

naar een zelfbewuste werkelijkheidsbeleving wordt in dat geval gespiegeld in zijn nostalgie naar een theater dat al even oorspronkelijk dient te zijn. Baudrillard betreurt de teloorgang van het theater als kritische instantie zoals Artaud dat zag.

Niettemin zou het verkeerd zijn alle inzichten van deze socioloog op basis van zijn eenzijdige, enigszins verouderde kijk op theater van tafel te vegen. Uit zijn schets van de actuele, overgemediatiseerde samenleving valt wel degelijk meer af te leiden. Er is immers nog een ander soort kritiek en een ander soort theater denkbaar. In een samenleving waarin de werkelijkheid toenemend vorm gegeven wordt door de media, kunnen de meeste strategieën van een kritische omgang met die realiteit met name beschouwd worden als waarheidsstrategieën. Het komt er dan op aan tegen de geconstrueerde waarheden van de media een eigen realiteit en haar eigen waarheid aan te voeren. Wanneer er met Baudrillard gesproken echter geen algemene werkelijkheid meer bestaat buiten de impact van de heersende media is dit een tevergeefse eis. Je kan je inderdaad afvragen wat er ten lange leste zo revolutionair is aan het pomen van een eigen gelijk wanneer de maatstaf van dat gelijk door de heersende media gecreëerd wordt. Hoe groot is de draagkracht van een revolutionaire tegenstem wanneer die op voorhand reeds vervormd wordt door de media die deze stem eerst hoorbaar maken?

### Verraad

In een tijd waarin het theater weer toenemend onderzocht wordt op zijn politieke relevantie – zie Etcetera 58 – krijgen Baudrillards truïsmen een actuele dimensie. Ook vandaag wordt theater als morele instantie, als breekijzer dat de politieke status-quo uit zijn verstarving moet forceren, weer graag gezien. Op gezette tijden melden critici met vreugde de hergeboorte van een nieuw kritisch bewustzijn. Theater werpt zijn narcistische impuls af, weet weer van aanpakken en daar zijn we blij om. Maar het gevaar dat zich daarbij stilzwijgend een consensus installeert die de eerder vermelde kritische strategieën vermengt, lijkt vandaag evenmin ondenkbeeldig. Vaak lijkt het engagement van een voorstelling immers weer te worden afgelezen aan de mate waarin die al dan niet eigenzinnig, accuraat of waarheidsgetrouw een beeld ophangt van de (wiens?) werkelijkheid. In dit theater van het morele gelijk wordt de juistheid van politieke interpretaties tegen elkaar afgewogen. Of men gaat er gemakshalve van uit dat die interpretaties er niet toe doen en dat het er gewoon op aan komt de realiteit rechttoe rechtaan te presen-

teren, zeg maar: recht van de straat op de scène – alsof er zoiets bestaat als een onbemiddelde, onbevangen weergave van die realiteit!

In dit klimaat klinkt de vaststelling dat een voorstelling cynisch zou zijn des te verwijtender. Het cynische bewustzijn is er immers één dat kritiek inwisselt voor een lascieve houding van morrende onverschilligheid. Verre van een vrijbouter is de cynicus iemand die de concepten van de verlichte kritiek als waardeeloos van de hand doet. Zijn eigen idealisme draagt hij nog slechts als een masker, dat hem in staat moet stellen vrijelijk van kant te wisselen zonder in de ogen van de buitenwacht zijn quasi-provocerend karakter te verliezen. De grens tussen cynisme en conformisme is dun. Wat is er dan moreel meer onverantwoord dan cynisme net nu collega-tonelisten de handen uit de mouwen beginnen te steken?

De betichting zich te vermeien in cynisme pur sang achtervolgt de meeste voorstellingen van Dood Paard, niet in het minst die waarmee dit artikel opende. In de mate waarin de

opvoering verstoken blijft van enige kritische instelling doet *Wie...* in eerste instantie inderdaad cynisch aan. 'Kijk om je heen / Wat is er dan? / Alles is naar de kloten / Dat is kut / Dat is heel erg kut', concluderen de twee broers in de laatste regels van het stuk. In wat voorafging wordt elke vorm van kritische distantie klemgereden in de hardnekkig emphatische bevestiging van dit eindbeeld. Maar onverschillig en dus vrijblijvend maakt dat *Wie...* in mijn ogen geenszins. De brandmerking cynisch lijkt me veeleer een afweerreactie van de impliciete consensus van het politiserende theaterdiscours dat vandaag toonaangevend wordt. De zegingskracht van de voorstelling van Dood Paard is dan ook simpelweg onverenigbaar met de morele categorieën van de traditionele kritiek. Net hier ligt haar kracht.

### Theater in overdrive

*Wie...* lijkt gemaakt vanuit de obstinate weigering het spel op een kritische maar ook veilige afstand te spelen. Wars van enige relati-

vering gooien de acteurs van Dood Paard zich als het ware in het oog van de orkaan. Hier is geen plaats voor een relativiserende tekstzegging, een ironische of becommentariërende distantie tegenover het personage. Hier geen ruimte voor voorgespiegelde neutraliteit of afzijdigheid. Hier geen moraliserend vingertje. Doordat ze zich in het midden van de chaotische realiteit begeven waar een waardeoordeel niet langer mogelijk is, verschijnen de acteurs integendeel als handlangers van – beter nog: als medeplichtigen aan het delirium dat de werkelijkheid is.

Het is geweten dat de hoogste snelheid in het midden ontstaat, niet in de periferie: aan een razend tempo halen de personages iedere zekerheid onderuit. De affirmatieve esthetiek van Dood Paard is die van het exces, van de maximalisatie van de voorgevonden chaotische realiteit en van de theatrale middelen waarmee die vorm gegeven wordt. Alles wordt tot in de uiterste consequenties doorgedreven. De plot lijkt op het eerste gezicht recht uit een naturalis-



tisch standaardstuk geplukt: het overlijden van de ouders dwingt de kinderen een uiteenzetting met het verleden af, trauma's en onverwerkte conflicten komen bovendien, het psychodrama kan beginnen. Maar Dood Paard drijft deze gegevens op de reeds ingeslagen weg door tot op het punt waar deze aan zichzelf ten gronde gaan. Het is allemaal t : vader tiranniseerde zijn vrouw en kinderen, misbruikte beide dochters –   n van hen vluchtte door te dissociëren, de ander door zichzelf voor te liegen een 'levenskunstenares' te zijn -, drukte de ontluikende homoseksualiteit van zijn ene zoon de kop in terwijl zijn andere zoon er een oedipale relatie op nahield met zijn vrouw,... en als toemaatje beginnen beide broers – de ene is verslaafd, de ander een mislukt schrijver – elkaar gepassioneerd te zoenen ('Ik hou van je / Ik ook van jou / Ik wil een kind van je / Ik ook van jou'). In de extreme verdichting van de conflicten en de intensivering van hun dramatische effecten wordt het realiteitsgehalte van binnenuit opgebroken. Juist door de pijnpunten ervan met alle geweld te bevestigen, komt

de wereld even op losse schroeven te staan.

Alluderend op Jean Baudrillard zou je haast kunnen stellen dat *Wie...* het simulacrum dat het leven is, een ijlkoots waarin schijn en werkelijkheid samenvallen, als simulacrum re nsceeneert. De logica van de als verwarrend ervaren werkelijkheid wordt op het podium verdubbeld en teruggekaatst. De verwarring geldt in de eerste plaats de toeschouwer die door de aan en uit floepende belichting boven de zaal in het podiumgebeuren ingesloten wordt. Verschillende representatieniveaus worden dooreengehaspeld. Het is onduidelijk waar het ene conflict begint en het andere eindigt. Het woord viel al eerder: delirium. Maar dan wel een delirium dat een positief en vooral energiek gevoel achterlaat.

Die aanstekelijke vitaliteit is het rechtstreekse gevolg van de stoutmoedige weigering van de personages nog langer naar een eerste morele zekerheid, een gemeenzame oorsprong te delven in het antwoord op de vraag 'Wie zijn wij?'. Op dat moment houden ze op te denken in termen van een manco en ontstaat

een tomeloze *outflow* van eigendynamiek. De situering 'in het midden' slaat dan evengoed op de tijdspanne waarin de voorstelling zich afspeelt, met name tussen de dood en de begraving van de ouders. Dat tussenmoment, wanneer alles al gebeurd is en tot het einde doorgedacht, draagt in zich tevens de mogelijkheid dat nog niets is gebeurd en een nieuw begin kan gemaakt worden. Ergens in die nacht speelt zich een scène af waarin de vijf elkaar eens niet in de haren vliegen. We horen hen in een vrolijke samenzang: 'Wij zijn wie wij zijn / En dat zijn wij / Want waren wij iets anders / Dan waren wij niet dat / Wat wij zijn dat zijn wij / Wij zijn wie wij waren / En waren wie wij zijn / Dat zal zo blijven / Want wie wij zijn / Die zijn wij en dat is fijn / Geef het maar een naam / Dat is waar wij voor gaan / Wij willen een bestaan / Dus geef het maar een naam.'

# LES BALLETS C. DE LA B. vzw

ZOEKT VOOR DE NIEUWE PRODUKTIE VAN KOEN AUGUSTIJNEN

## dansers (m/v)

INLICHTINGEN: VANAF 15 MAART 1997.

TEL. +032 (0)9 221 75 01

TIJDENS DE KANTOORUREN.